

Ю. О. Каган

## ПОРТРЕТНЫЕ КАМЕИ ЕКАТЕРИНБУРГСКОЙ ГРАНИЛЬНОЙ ФАБРИКИ

Резьбу камей на Императорской Екатеринбургской гранильной фабрике в конце XVIII — начале XIX в. ее историограф назвал, имея в виду резьбу чаш и ваз, «второй частью искусства, доведенного здесь до желаемого совершенства», и отметил с похвалой «мелкость фигур, ясность, правильность и чистоту, с какою оныя изображаются на трудном составе яшмы и халцедона» [Граматчиков, 1827, 141]. И действительно, из трех камнерезных центров старой России (Петергоф, Екатеринбург, Колывань), где практиковалась резьба камей, именно на Урале сложилась совокупность предпосылок, необходимых для успешного и планомерного развития «камейного художества»: дешевый труд мастеров, навечно вместе с семьями приписанных к казенному заведению; развитая система их профессиональной подготовки; переходящее из поколения в поколение знание, или, как тогда говорили, «понимание» или «чувство» камня; выделение данного направления деятельности фабрики в самостоятельную сферу производства с фиксированным числом работников и объединением в ней учебного и творческого процессов. Но важнейшей предпосылкой были природные ресурсы Уральского хребта, предоставившие богатый выбор многослойных камней высокой твердости. Такие породы сначала окрестили «альянсовыми» или «альянсами», позже эти меткие, но иноземные названия были вытеснены точным русским эквивалентом — «союзные камни», или просто «союзы».

С поисков и добычи «союзов» и началось уральское камейное дело<sup>1</sup>. Произошло это по инициативе Екатерины II, страстной собирательницы резных камней, или гемм. Увлечение, названное ею самой «камейной лихорадкой», было данью моде, вспыхнувшей тогда в Европе с силой, подобной эпидемии. Культ античности, определявший вкус эпохи, сделал резные камни, и особенно камеи, символом приверженности классическим идеалам. При этом только что вышедшие из-под резца мастера стали называться, как древняя скульптура и геммы, антиками (от французского *l'antique*). В России это понятие распространилось даже на гипсовые отливки с античных статуй и на слепки с резных камней любой давности.

Именной указ Екатерины II от 16 мая 1781 г. требовал от всех действовавших на Урале и на Алтае приисков цветных камней «достать таких слоистых агатов или других камней, исключая яшем, коих бы слои состояли из разных цветов

<sup>1</sup> История возникновения и развития на ЕГФ «камейного художества» освещена автором в каталогах выставок [см.: Камеи уральских мастеров, 1994 (состоялась в Эрмитаже в 1996 г. к двухсотлетию годовщины появления на ЕГФ класса резного художества); Эрмитаж спасенный, 1995 (была организована Эрмитажем в Екатеринбургском музее изобразительных искусств к 50-летию победы в Великой Отечественной войне)], двух монографиях [см.: Каган, 2002; Каган, 2003, 85—158], а также в ряде статей.

параллельных и могли б служить для вырезывания на них разных изображений, наподобие оставшихся нам от древних, которые обыкновенно камнями называют» [ГАСО, ф. 770, оп. 1, д. 256, л. 17]. В собственных наставлениях, последовавших за указом, член кабинета Ея Императорского Величества (далее Е. И. В.), возглавлявший в нем Горное управление, генерал-майор Петр Соймонов изъяснялся более подробно: «...для резания камей приказать присылать таких слоистых камней, как то: ониксов, сердоликов и других... и выбирать такие, коих слои состояли бы из белого молочного и из другого какого-нибудь, отличающегося от первого цвета, но только чтоб белый был непрозрачен, без трещин и не грязен, но ежели таковых камней отыскать будет не можно, то к сему так же годиться могут яшмы полосатые... состоящие из тельных и кофейных полос, но надобно такие, чтоб тельная полоса была негрязна и цвету без примеси пятен» [Там же, д. 435, л. 2].

Все найденные «штуки» подходящих камней без промедления доставлялись с приисков на Гранильную фабрику, где ставились на особый учет, обтачивались и вышлифовывались «по присланному шаблону» в виде гладких эллипсовидных пластин и тотчас отправлялись в Петербург для обеспечения деятельности столичных и работавших при дворе иностранных резчиков, а также для действующей на привозном сырье Петергофской мельницы. С 1786 г., не приостанавливая налаженную выделку овальных «заготовок», старший мастер Иван Патрушев начал обучение наиболее «понятливых» камнерезов собственно резьбе камей. Не позднее конца 1780-х гг. в этом направлении на фабрике были сделаны первые самостоятельные шаги, а с 1796 г. там уже существовал специальный класс резного художества, состоящий из шести учеников, детей фабричных служащих.

Есть основания полагать, что «камейное художество» первоначально и мыслилось преимущественно в рамках портретного жанра. Об этом говорит и архаическая лексика продолжающихся настойчивых требований розыска на Урале и на Алтае многослойных камней для «резания личинок (ликов. — Ю. К.) наподобие антиков», или «весьма надо там слоистые камни для вырезывания портретов...» [ЦХАФ АК, ф. 168, оп. 1, д. 390, л. 12; ф. 169, оп. 1, д. 29, л. 19 об.—22]. Потребность императрицы в резных портретах, стимулируемая не столько коллекционными целями, сколько представительскими, была очень велика и не удовлетворялась в полной мере ни резчиками, работавшими в русской столице и Петергофе, ни заказами европейским знаменитостям в Риме, Вене, Париже и Лондоне,

В тематическом репертуаре примерно четырехсот камей, судя по архивным документам, созданных на фабрике, разного рода портретные изображения составляли примерно четверть общего числа. Дошедшее же до наших дней художественное наследие екатеринбургских камеистов, насчитывающее чуть более двухсот пятидесяти камей и сосредоточенное, поскольку фабрика почти исключительно обслуживала двор, в Эрмитаже, включает в свой состав восемьдесят пять портретов, следовательно, в нем их доля возрастает до одной трети. Увеличение удельного веса резных портретов в массе сохранившихся памятников объясняется, видимо, тем, что многие из них имели коммеморативное значение и поэтому гораздо

реже, чем другие камеи, подлежали «вольной продаже» или вторичному использованию. В последние годы данная группа расширилась за счет новых атрибуций и приобретений.

Самое раннее документальное свидетельство деятельности класса резного художества ЕГФ — «Ведомость о выделанных с 1797 вещах». Кроме двух антиков, резанных «обронною (рельефною. — Ю. К.) работою на орской яшме», в ней фигурируют и «три антика... утвержденные на аспидных досках» [ГАСО, ф. 770, оп. 1, д. 490, л. 30]. За этим описанием стоит практиковавшееся в те годы на фабрике изготовление имитаций камей посредством наклеивания рельефного профильного портрета, вырезанного в камне невысокой твердости, например, в белом мраморе, на хорошо отполированную пластину другого камня контрастной окраски — черного шифера. До нас не дошли первые екатеринбургские примеры подобной техники, облегчавшей работу и экономившей дефицитные «союзы», но более поздние ее образцы известны — это парные медальоны, по размеру скорее приближающиеся к скульптурному барельефу, с бюстами Александра I и Елизаветы Алексеевны из Екатеринбургского музея изобразительных искусств<sup>2</sup> и еще два похожих, не так давно приобретенных Третьяковской галереей и опознанных нами в вышеуказанном качестве<sup>3</sup>; с подобных изделий камей начиналось «дело антиков» в Петергофе [см.: Каган, 2003, 56—57] и в Колывани<sup>4</sup>.

Главным и единственным методом обучения мастеров всех прикладных профилей, проходившего неотрывно от производственной практики, тогда в России была работа «по образцу». В полной мере это относилось ко всем видам камнерезной деятельности Екатеринбургской фабрики. Поэтому научная обработка коллекции уральских камей требовала не только точного их соотнесения с архивными документами, благодаря которым они «заговорили», открывая свою историю, конкретизируясь в названиях, именах создателей (к сожалению, не всегда), датах изготовления и отправки в Петербург и в иных фактах, пусть не одинаково существенных, но связывающих все вместе в общую картину. Не менее важным было определение для каждой из камей ее образца — непосредственного изобразительного источника, а для многих и стоящего за ним прототипа. Их выявление показало, что камейное наследие Екатеринбургской гранильной фабрики, вобравшее в себя богатый репертуар произведений древней и новой глиптики, разнообразные мотивы античного и ренессансного искусства, иконографию русских и западных медалей и гравюр, аккумулировало память мировой культуры. Это позволило глубже осмыслить значение этого наследия в целом, а также особенности и закономерности развития отдельных его разделов и жанров.

Ранние камееподобные «клееные» портретные медальоны следовали гравюрам. Здесь пригодился опыт мраморной портретной пластики, накопленный близ-

<sup>2</sup> Инв. № С. 19, С. 20.

<sup>3</sup> Инв. № П. 65675, П. 65676.

<sup>4</sup> Единственный известный нам колыванский образец такого рода — «Бюст апостола Петра». Находится в частной коллекции.

лежащим к фабрике и тесно с ней связанным Горноштитским мраморным заводом, где по гравюрным образцам производились скульптурные портретные работы [см.: Семенов, Шакинко, 1976, 42—43]. Первые камеи из двухслойных яшм с портретами царственных особ также резались по гравированным портретам, но качество их репродуцирования оставляло желать лучшего. О слабости этого способа дает наглядное представление портрет Екатерины II на зелено-коричневой кошкульдинской яшме [см.: Каган, 2002, № 347<sup>5</sup>]. Камень длительное время предположительно числилась среди петергофских, но частое использование указанной породы камня на раннем этапе было особенно характерно для Екатеринбурга, к тому же очевидная неопытность исполнителя (петергофские камеисты к тому времени были более искусны) позволила отнести ее к кругу уральских. Хотя прообразом выступила камея же из собрания Эрмитажа, самолично вырезанная супругой наследника престола Марией Федоровной на сибирской яшме в 1789 г., ко дню тезоименитства свекрови, непосредственным изобразительным источником в данном случае послужило ее воспроизведение английским гравером Джеймсом Уокером, жившим тогда в России [см.: Ровинский, 1887, 851 *и далее*]. Переноса на поверхность яшмы профиль императрицы, которую великая княгиня представила в образе Минервы в увенчанном крылатым сфинксом шлеме, екатеринбургский резчик «посадил» бюст так высоко, что гребень шлема в овал не «вместился», а грубая, упрощенная резьба почти лишила камею портретного сходства (ил. 1—3).

Тем не менее, несмотря на трудности перевода плоскостного изображения в объемное, пластическое, резьба по гравюрному образцу сохранялась по меньшей мере до 1806 г. Отправляя тогда новые изделия в Петербург, командир фабрики Андрей Булгаков, осознававший необходимость поиска новых возможностей, писал президенту Академии художеств графу А. С. Строганову, осуществлявшему общее руководство фабрикой: «Портреты делаемы были с печатных мифологических абрисов, которые для резьбы не так ясны и внятны, как для оной могли бы быть слепки» [ГАСО, ф. 770, оп. 1, д. 574, л. 75]. Он имел в виду гипсовые или иные слепки с оригинальных резных камней — такими слепками располагала Академия художеств, в небольшом числе они уже имелись на самой фабрике. Но и этот способ, действительно постепенно становившийся для уральской глиптики доминантным, не мог быть универсальным, причем в первую очередь это касалось портретных камей. Еще не существовало не только слепков, подходящих для той части исследуемого нами жанра, которую принято называть официальным портретом (а именно в нем двор, стремящийся к увековечению в камне представителей царствующего дома, испытывал наибольшую нужду), но и сами геммы такого рода тогда только начали поступать в собрание императрицы.

---

<sup>5</sup> Эта книга издана в Екатеринбурге и в своей каталожной части (с. 397—485, 489—505) содержит наиболее полную информацию о каждой из упомянутых в статье уральских портретных камей, включая их библиографию.

Выход из создавшегося положения был найден: роль образца от гравюр перешла к портретным сторонам памятных медалей, как и гравюры, быстро откликавшихся на изменения политической ситуации, оперативно отвечавших требованиям момента, постоянно претерпевавших стилистическую эволюцию, но при этом гораздо более удобных для воспроизведения. Правда, на фабрику не всегда доставлялись подлинные медали, чаще свинцовые или гипсовые отливки, а позже, с изобретением Б. Якоби в 1838 г. электролизного метода, — гальваноконии. Как бы то ни было, перевод медали в миниатюрный резной каменный портрет стал тем не менее одной из важнейших особенностей портретного жанра в камейном искусстве Урала.

В достаточно качественном исполнении портрет в уральской коллекции Эрмитажа начинается парадными, еще с выраженными чертами барочности бюстами Петра I и Екатерины II на орской яшме: две камеи поменьше, почти равного размера, хотя и обращены в одну сторону, составляли, видимо, пару [см.: Каган, 2002, № 315, 319]. Не исключено, что именно они фигурируют рядом с «клееными» медальонами в реестре 1797 г., а значит, работу над ними начали еще при жизни Екатерины и по ее команде; третьим же антиком в документе мог фигурировать такой же, но большего размера портрет Екатерины, скорее всего вырезанный уже посмертно [см.: Там же, № 320]. В основе этих камей портреты Петра I работы Самойлы Юдина на лицевых сторонах повторенной им серии медалей Северной войны Ф. Мюллера [см.: Щукина, 2000, 80] и Екатерины II на медали Карла Леберехта и И. Г. Вехтера 1791 г. в память заключения мира с Турцией [см.: СРМ, 55, № 219] (ил. 4—7). На большой камее Екатерины заметны пятна «на тельной полосе», т. е. именно той, которая, как говорилось в указе, должна быть непременно «без примеси пятен». Очевидно, умение избегать их пришло к камнедельцам не сразу.

Парные портреты тех же персон, резавшиеся в 1837—1838 гг. также на орской яшме (Петр I пока не установленного резчика и Екатерина II Василия Калугина, по обеим сторонам жетона Иоганна Балтазара Гасса 1776, изготовленного к 50-летию Академии наук [Каган, 2002, № 316, 322; СРМ, 49, № 182]), открывают ряд царских портретов *à l'antique* (ил. 8—11). Он был продолжен портретными камнями, в том числе вырезанными на крышках табакерок ямской яшмы, Александра I по медалям «шиловского» типа [см.: Каган, 2002, № 328, 329, 339; Чижов, 1912, 71, табл. II, 10—12; III, 15] и Николая I по медали Федора Толстого 1826 г. к 100-летию Академии наук [Там же, № 332; СРМ, 79, № 347]. Обе камеи поступили из собрания Ф. И. Паскевича (ил. 16—22).

Из этого ряда выпадает портрет Александра на халцедон-ониксе, который может быть приписан многолетнему руководителю класса резного художества на Екатеринбургской фабрике, австрийцу по рождению Ивану Штейнфельду: в его формуляре имеется запись о пожаловании ему в 1818 г. «золотых часов с таковою же цепочкою» за «обработку из крепкого камня антика, изображающего портрет Е. В.» [РГПА, ф. 468, оп. 12, д. 1083, л. 194]. Камея эта имеет точный аналог в профильном портрете императора на чугунном медальоне, не имеющем ни под-

писи, ни даты [см.: Чижов, 1912, табл. XII, 112] и иконографически восходящем к гравюре Франческо Вендрамини 1808 г. по рисунку Луи Сент-Обена [см.: Ровинский, 1880, I, 67, № 139] (ил. 12—14). Если наша атрибуция правомерна, нельзя не отметить сухую манеру Штейнфельда, послушно и бесстрастно следующего выбранному образцу. Близки к этому портретному типу, но с поворотом головы в  $\frac{3}{4}$  портреты Александра I 1810-х гг. на камее сибирской яшмы и на крышке овальной табакерки из пятнистой яшмы «чебачек», поступившие в Эрмитаж: первая — в 1925 г. через музейный фонд из бывшего собрания Карла Фаберже, вторая — в 1927 г. из бывшего собрания великого князя Н. М. Романова, дословно повторяющие медальон из того же металла, отлитый в 1811 г. на Кушвинском заводе [см.: Каган, 2002, № 325, 326; Чижов, 1912, 80, рис. 10] (ил. 15—17).

В июне 1836 г. из Екатеринбурга был отправлен портрет императрицы Александры Федоровны, который мастеру Дмитрию Петровскому было «предписано сделать в том же виде», что и в поспешно для этого выписанном из Вены в апреле предыдущего года слепке с сердоликовой инталии Луиджи Пихлера, тогда еще не покинувшей его мастерскую. На полях уведомления о прибытии камеи через полтора месяца в Петербург имеется приписка: «Портрет сей Его Величество подарил наследнику» [ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 163, л. 298]. Нынешнее местонахождение этой камеи неизвестно.

Весной 1837 г. цесаревич в ходе своего пребывания в Екатеринбурге посетил Гранильную фабрику, где ему были «поднесены небольшие из халцедона камеи» с портретами родителей [РГПА, ф. 468, оп. 12, д. 1188, л. 5]. «Отлично выработанные и весьма похожие», они были загодя приготовлены под руководством Петровского учениками резного художества, ему же была поручена и их окончательная отделка [см.: Каган, 2002, № 340, 342]. По всей видимости, Петровский же, которому звание «частного мастера» позволяло выполнять заказные работы, дополнил портреты царствующей четы еще пятью портретными камнями, вырезанными на том же бело-сером камне с полупрозрачным фоном [см.: Там же, № 326—339, 342]. Сюиту открывает бюст Петра I, который, как и портреты Екатерины II, Александра I и Николая I, повторяет уже обозначенные в предыдущих случаях медальные прообразы. Вторая после Петра камья с портретом Екатерины I, долго принимавшаяся за портрет великой княгини Марии Федоровны, более всего близка к лицевой стороне редкой медали около 1726 г., приписываемой Б. К. Растрелли [см.: Шукина, 1987, 91—98]. Образцом для завершающего сюиту портрета Александра Николаевича послужила медаль работы итальянца Никколо Чербара в память посещения великим князем Рима в 1839 г. [СРМ, 87, № 393] (ил. 27—30). Точная дата дает возможность установить хронологическую границу, раньше которой сюита не могла быть завершена. И только образу Александры Федоровны, занимающему в сюите место после супруга, предшествовала не медаль, а тот же слепок с резного камня Луиджи Пихлера. Сюита в полном составе находилась в личном владении императрицы и поступила в Эрмитаж по ее завещанию в 1861 г.

«Медальная» линия официального портрета способствовала не только становлению портретного жанра в уральской глиптике, но и успешной профессионали-

зации уральских камнерезов. Как мы видели, медали использовались в качестве образца при портретировании лиц царской фамилии в течение почти всего периода культивирования на Урале камейного искусства и лишь на самом последнем этапе все-таки уступили ее слепкам с резных камней, снятым непосредственно с оригинальных инталий. Именно так случилось с портретом Николая I, исполненным в 1842—1843 гг. Семеном Одинцовым по слепку с топазовой эрмитажной инталии Антонио Берини [см.: Каган, 2002, № 333; Максимова, 1926, 31], и с портретом Александры Федоровны, резавшимся на фабрике одновременно с ним Василием Калугиным и Яковом Хмелининым по другому слепку все с той же пихлеровской инталии, но уже доставленной в Петербург [см.: Каган, 2002, № 335; Максимова, 1926, 31]. Чтобы сделать портреты царствующей четы парными, пришлось не только выровнять их размеры, но и в *pendant* к женскому портрету прикрыть плечи царя скрепленным фибулой плащом (ил. 23—26).

Как уже говорилось, слепки в качестве пластических образцов начали разными путями проникать на фабрику с конца XVIII в., среди них попадались головы и бюсты самых разных исторических персонажей. Побывавший в Екатеринбурге в 1809 г. историк и путешественник, автор «Исторического обозрения Сибири» П. А. Словцов после посещения камнерезной мастерской отметил в своих путевых записях: «Я иду в мастерскую и нахожу резьбу в миниатюре на камнях... Тут режут головы древних... группы из мифологии взятые, исторические головы, характерные лица...» [Словцов, 1825, 329]. Особенно сильно он изумился, когда увидел на маленьком халцедоне голову Сократа. И тут было чему подивиться: во глубине России, на границе Европы и Азии крепостной камнерез запечатлел в камне образ древнегреческого философа!

С первых же лет XIX в., когда Строгановым на фабрике вместо старого был создан «под смотрением» Штейнфельда новый класс резного художества, слепок был окончательно узаконен в качестве главного образца для камей, от мастеров требовалось лишь неуклонное, scrupulous следование ему. Слепки отправлялись из Петербурга на Урал регулярно, целыми партиями. В 1802 г. на фабрику прибыло тридцать три «отлепка» из имевшейся в Академии художеств трехтысячной серии [ГАСО, ф. 770, оп. 1, д. 538, л. 46], составленной, описанной и тиражированной в Дрездене Филиппом Даниэлем Липпертом [см.: Christio, 1755—1756]; в 1820—1930-е гг. десятками и сотнями присылались выборки, причем равномерно — от каждой тысячи, из эрмитажного Всеевропейского Кабинета слепков, заказанного Екатериной II в Лондоне на мануфактуре Джеймса Тасси [АГЭ, ф. 1, оп. 1, д. 5, л. 1—3; оп. 6С, д. 7, л. 1—3], в сопровождении сначала рукописного [АГЭ, ф. 1, оп. 6С, д. 32], а затем и сводного каталога [см.: Raspe, 1791]; с середины 1830-х гг. к ним присоединились небольшие комплекты, купленные в римской мастерской Пьетро и Бартоломео Паолетти [РГПА, ф. 468. оп. 12, д. 1165, л. 267]. Все это внесло свои коррективы и в бытие на фабрике портретного жанра.

Так как в сериях слепков, систематизированных по сюжетам или каким-либо иным образом, преобладал мифологический репертуар, портрет на екатеринбургских камнях в количественном выражении оказался оттесненным на второй план.

Тем не менее он не только не потерял своего значения, но, благодаря слепкам, в подавляющем большинстве из Кабинета Джеймса Тасси<sup>6</sup>, обогатился портретными мотивами из античности, Средневековья, Возрождения, XVIII и начала XIX столетий. Рядом с портретами членов русского царствующего дома образовалась целая галерея резных портретов исторических деятелей разных времен и народов [см.: Каган, 2002, № 239—303]. Здесь есть и египетский фараон, и философы, поэты, писатели Эллады, их сменяют правители и полководцы Древнего Рима; как бы случайно с арены мировой истории сюда забрели иранский жрец времени Сасанидов Хосров, двое живших в XVIII в. знаменитых англичан — красавица Эмма Гамильтон по слепку с эрмитажной инталии работы Филиппо Рега и поэт эпохи Просвещения Александр Поп по неустановленному образцу (ил. 31—39).

Любопытно, что на первых порах уральские мастера придавали лицам греческих философов и римских императоров черты русского простонародного этнического типа, делая этим сами портреты трудно узнаваемыми, как это произошло с первым портретом Екатерины II. Таковы самые ранние, созданные не позднее 1818 г. бюсты Коммода на кошкульдинской яшме [см., например: Каган, 2002, № 290, 291, 293; Raspe, 1791, nr. 2079] (ил. 34) или Антонина Пия на орской [см.: Каган, 2002, № 285—287; Christio, 1755—1756, I, nr. 390]. Впоследствии, как мы видим, на восходящем к тому же оригиналу портрете Антонина Пия 1837 г. вместе с преодолением первоначальной наивности и непосредственности в отношении к образцу эта примета исчезает [Каган, 2002, № 288] (ил. 36).

Заметим, что между мифологическими и портретными сюжетами в уральской коллекции не образовалось жесткой границы — в изображениях некоторых божеств современная наука видит мифологизированные портреты персонажей из древней истории: в образе возлюбленной Зевса По [Raspe, 1791, nr. 1174] узнается жена Друза Старшего Антония [Каган, 2002, № 31—34], в Церере [Raspe, 1791, nr. 1835] — жена Германика Агриппина Старшая [Каган, 2002, № 43—47], в Диане с луком [Raspe, 1791, nr. 2079] — жена Луция Вера Луцилла [Каган, 2002, № 68, 69], в группе «Аврора и Кефал» [Raspe, 1791, nr. 3120] — Август и Ливия [Каган, 2002, № 119] (ил. 40—45).

Бывало, что поиск образца затруднялся ошибочными, искаженными записями в фабричных бумагах. Так, документы позволили установить, что включенный в музейный инвентарь как «Бюст короля в гладкой короне», который был исполнен в 1825 г. унтер-шихтмейстером Андреем Пивоваровым и в 1851—1852 гг. Иваном Галкиным [Каган, 2002, № 298—299], в росписях вещей, отправленных фабрикой в Петербург, фигурировал оба раза как «Самсон» [ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 102, л. 11], а в кабинетском реестре — как «Геркулес» [РГИА, ф. 469, оп. 8, д. 34, л. 14] (ил. 46). Вторая камея по прибытии была «назначена в собственный Кабинет

---

<sup>6</sup> Слепки из Кабинета Джеймса Тасси, использовавшиеся резчиками-камеистами ЕГФ в качестве моделей, передавали в рельефе и в зеркальном повороте только пластический образ оригинальной геммы, чаще всего инталии, в отличие от камей, вырезанных вглубь камня, как печать. Мастер самостоятельно выбирал камень и его цветовую аранжировку. (Образцы тассиевских слепков см. ил. 40—42.)



Е. В. Государыни Императрицы» [РГИА, ф. 468, оп. 12, д. 75, л. 5] и ее нынешнее местонахождение неизвестно. Все три определения не могли не вызвать естественного недоумения. Оказалось же, что бюст заимствован из реверса подписанной Бертраном Андрие медали из серии «История Наполеона I» в память о мире, заключенном в 1806 г. между Францией и Саксонией. Сдвоенным профилям Наполеона и Карла Великого на аверсе этой медали соответствуют на реверсе профили — также в схеме *capita jugata* — саксонского короля Фридриха Августа III и полупоуподобного первого герцога Саксонского Видукинда (ил. 47). Такое сопоставление должно было показать прямую преемственность каждой пары. Абсолютное тождество нашего героя с Видукиндоу несомненно, и можно только гадать, каким образом эта медаль попала в Екатеринбург, а саксонский герцог превратился в Самсона.

Последние интересные образцы екатеринбургского миниатюрного портрета — две камеи, вырезанные на розовато-зеленой ямской яшме, в 1984 г. поступившие в Государственный Эрмитаж через экспертно-закупочную комиссию от ленинградского коллекционера Г. Е. Ханина (ил. 48—49). Узнав о готовящейся выставке уральских камей, он предложил музею приобрести их за символическую цену [см.: Каган, 2002, № 344—345]. Это единственный известный нам пример среди екатеринбургских камей неофициального портрета, идущего от гравюры или медали, и не от портрета *uomini illustri* по слепку с резного камня, а, наоборот, портрета приватного, даже скорее интимного, исполненного с натуры, какому, как казалось раньше, вообще не должно было найтись места в уральской глиптике, развивавшейся в условиях строжайшим образом регламентированного фабричного производства. Совершенно неожиданным явилось и присутствие на камеях подписей их создателя: в отличие от Колыванской, на Екатеринбургской фабрике в те годы это совершенно не допускалось.

Выгравированная вглубь на плечевом срезе обоих бюстов подпись «М[астер] КАКОВИНЪ» принадлежит Якову Коковину (который нередко сам, как и отец, писал свою фамилию через «а»), одному из самых ярких и вместе с тем противоречивых и «загадочных» фигур в истории русского камнерезного дела, которому оно обязано открытием месторождения изумруда и уральского наждака, необходимого для резьбы камей, под руководством которого были созданы замечательные крупноформатные камнерезные изделия — вазы, чаши, торшеры. И он же был обвинен в служебных злоупотреблениях и краже крупного изумруда, отстранен от службы, лишен всех наград и чинов, помещен в острог. «Шемякиным судом» назвал В. А. Жуковский в своих «Записках» это нашумевшее дело, так и оставшееся до конца нераскрытым [см.: Жуковский, 1902, 318]. Начиная же сын главного мастера Екатеринбургской фабрики Василия Коковина свою недолгую карьеру одним из «екатеринбургских мальчиков», в 1799 г. отправленных для обучения в Императорскую Академию художеств. Закончив ее в 1806 г. по классам медальерному (с серебряной медалью) и скульптурному историческому (с золотой), получив вольную и звание художника 14 класса, Яков Коковин в силу сложившихся обстоятельств через год вернулся в Екатеринбург, в 1814 г. стал масте-

ром Горнощитского мраморного завода, в 1817 г. возведен в помощники главного мастера Екатеринбургской гранильной фабрики, т. е. своего отца, в 1818 г., после его смерти, стал главным мастером, а в 1827 г. заменил и умершего в возрасте сорока шести лет командира фабрики Якова Мора, «правившего должность» с 1817 г.

По версии, исходящей от предыдущих владельцев, на мужском портрете изображен директор какого-то камнерезного заведения. В совокупности со стершейся чернильной надписью на деревянной коробочке, в которую камни были заключены, под инфракрасными лучами обнаружившей что-то похожее на фамилию Мейер, это позволило хотя бы предположительно увидеть в супружеской чете Якова Мора и его жену, офицерскую дочь Амалию, имя которой записано в его послужном списке. Косвенным подтверждением данной идентификации могут служить возраст изображенной супружеской четы и шитье в виде дубовых ветвей на воротнике мундира — элемент формы горного ведомства.

Таким образом, созданные около 1817 и не позже 1818 г. коковинские портретные медальоны по своей стилистике и костюмам абсолютно соответствуют русскому скульптурному и живописному миниатюрному портрету этого времени — столь живо они передают неповторимую индивидуальность портретируемых и так явственно окрашены теплым и искренним отношением к ним портретиста. Одновременно они демонстрируют пластический дар и настоящую академическую выучку их создателя. Лица тонко моделированы, портретные черты и характер моделей переданы артистично и непосредственно, аксессуары проработаны тщательно и умело. Остается добавить, что, хотя эти миниатюры представляют уникальный пример камейного творчества Якова Коковина, в его биографии он был не единственным. Обнаруженные архивные документы показывают, что в те же годы или чуть раньше, вопреки установлениям, он не единожды выполнял такие партикулярные заказы [ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 67, л. 162]<sup>7</sup>. Жаль, что дар этот не смог раскрыться в полной мере.

---

*Грамотчиков [В].* Исторические и практические сведения о Екатеринбургской гранильной фабрике, составлены маркшейдером Грамотчиковым // Гор. жури. 1827. Кн. 3.

*Жуковский В. А.* Дневники: Русская старина. Аир. 1902.

*Каган Ю. О.* Старый Екатеринбург: Класс резного художества. Екатеринбург, 2002.

*Каган Ю. О.* «Камейное художество» на императорских камнерезных фабриках: Петергоф — Екатеринбург — Колывань. СПб., 2003.

Камей уральских мастеров: Каталог выставки / Сост. Ю. О. Каган; Государственный Эрмитаж. СПб., 1994.

*Максимова М. И.* Резные камни XVIII и XIX вв.: Путеводитель по выставке. Л., 1926.

*Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1880—1886.

---

<sup>7</sup> Затронув лишь одну, и при этом далеко не главную грань деятельности Я. Коковина — художника и организатора в России камнедобывающего и камнерезного дела, большую литературу о нем, напрямую не касающуюся темы, мы оставляем за рамками статьи.

- Семенов В. Б., Шакинко И. М. Завод «Русские самоцветы». Свердловск, 1976.  
Собрание русских медалей. СПб., 1840—1846.  
Словцов П. А. Письма из Сибири // Азиат. вестн. Февраль. 1825.  
Чижов С. Иконография Александра I. М., 1912.  
Щукина Е. С. Две редкие медали в собрании Эрмитажа: Нумизматика в Эрмитаже. Л., 1987.  
Щукина Е. С. Два века русской медали: Медальерное искусство в России, 1700—1917 гг. М., 2000.  
Эрмитаж спасенный: Каталог выставки / Екатеринбургский музей изобраз. искусств. СПб., 1995.  
*Christio J. Dactyliotheca Lippertiana.* 1—2, 1755—1756.  
*Raspe R. E. Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, Taken from the Most Celebrated Cabinet in Europe, and Cast in Coloured Pastes, White Enamel and Sulphur by James Tassie, Modeller, 1—2, L., 1791.*

### Список иллюстраций

1. Екатерина II в образе Минервы. Работа вел. кн. Марии Федоровны. 1789. Камея. Сибирская яшма.
2. Дж. Уокер. Гравюра с камеи работы Марии Федоровны. 1789—1790.
3. Екатерина II в шлеме. Кошкульдинская яшма. Конец XVIII в.
4. Петр I. Орская яшма. Около 1797.
5. Екатерина II. Орская яшма. Около 1797.
6. С. Юдин. Повторная серия медалей в память Северной войны. 1760-е гг. Л. с.
7. К. Леберехт, И. Г. Вехтер. Медаль в память заключения мира с Турцией. 1791. Л. с.
8. Петр I. Орская яшма. 1837—1838.
9. В. Калугин. Екатерина II. Орская яшма. 1837—1838.
- 10—11. И. К. Г. Егер. Жетон к 50-летию Академии наук. 1776. Л. и об. с.
12. И. Штейнфельд. Александр I. Халцедон — оникс. 1818.
13. Александр I. Чугунный медальон. Начало 1810-х.
14. Ф. Вендрамини. Александр I. Гравюра по рис. Л. Сент-Обена. 1808.
15. Александр I. Сибирская яшма. 1810-е.
16. Александр I. Чугунный медальон. Кушвинский завод. 1811.
17. Александр I. На крышке табакерки. Яшма «чебачек». Начало 1810-х.
18. И. Шилов. Медаль. 1810. Л. с.
19. Александр I. На крышке табакерки. Ямская яшма. Конец 1810-х.
20. И. Шилов. Медаль односторонняя. 1818.
21. Николай I. На крышке табакерки. Ямская яшма. Вторая половина 1830-х гг.
22. Ф. Толстой. Медаль в честь 100-летия Академии наук. 1826. Л. с.
23. В. Калугин, Я. Хмелинин. Александр Федоровна. Ямская яшма. 1844.
24. С. Одинцов. Николай I. Ямская яшма. 1844.
25. Л. Пихлер. Александра Федоровна. Инталия, сардоникс. Около 1836. Со слепка
26. А. Берини. Николай I. Инталия, топаз. 1841—1843. Со слепка
- 27—30. Д. Петровский (?). Две камеи из портретной сюиты. 1837—1839.
27. Екатерина I. Халцедон — оникс.
28. Б. К. Растрелли. Медаль в честь Екатерины I. Около 1726. Л. с.
29. Вел. кн. Александр Николаевич. Халцедон — оникс.
30. Н. Чербара. Медаль в память посещения Александром Николаевичем Рима. 1839. Л. с.
31. С. Одинцов. Эврипид. Халцедон — оникс. 1842.
32. Герма с головой Гомера. Орская яшма. Начало XVIII в.
33. Сократ. Агат. 1833.
34. Коммод в образе Геракла. Кошкульдинская яшма. До 1806.
35. Септимий Север и Юлия Домна. Яшмоид. 1828.
36. Антонин Пий. Орская яшма. 1837.

37. Хосров, зороастрийский жрец. Сардоникс. 1821
38. А. Панов. Александр Поп. Халцедон — оникс. 1825
39. Эмма Гамильтон. Орская яшма. 1830
40. Август и Ливия (?) в образах Авроры и Кефала. Сардоникс. 1828
41. С. Одинцов, И. Галкин. Антония (?) в образе По. Халцедон — оникс. 1842
42. И. Галкин, А. Уваров. Агриппина Старшая (?) в образе Цереры. Орская яшма. 1843
43. Август и Ливия (?) в образах Авроры и Кефала. Слепок Дж. Тасси. 1780-е
44. Антония (?) в образе По. Слепок Дж. Тасси. 1780-е
45. Агриппина Старшая (?) в образе Цереры. Слепок Дж. Тасси. 1780-е гг.
46. А. Пивоваров. Видукинд. Орская яшма. 1825
47. Б. Андрил. Медаль в память мира между Францией и Саксонией. 1806. *Об. с.*
48. Я. Коковин. Амалия Мор (?). Ямская яшма. 1817—1818
49. Я. Коковин. Яков Мор (?). Ямская яшма. 1817—1818.

**Е. В. Семенова**

### **«КОНДИЦИИ» БЕРГ-ГЕШВОРЕНА ИВАНА ПАТРУШЕВА**

#### **Производственная и творческая среда Екатеринбургской гранитной фабрики конца XVIII в.**

Урал, известный уже с 30-х гг. XVIII в. месторождениями мрамора и яшмы, рассматривался столицей первоначально лишь как кладовая или камноломня, из которой можно было получать полуфабрикат и сырье для Петергофской фабрики. Постепенно положение дел стало меняться.

И. К. Патрушеву за сорок лет целеустремленных преобразований шлифовальной мельницы в камнерезную фабрику удалось создать условия, обеспечившие успех камнерезного дела в будущем, изменившие взгляд на деятельность камнерезной фабрики и на решение ею творческих задач камнерезного дела.

Генерал-губернатору Пермского и Тобольского наместничества Евгению Петровичу Кашкину, принявшему по императорскому указу от 4 января 1782 г. Экспедицию мраморной ломки под свое начало, представилась возможность еще раз верноподданически блеснуть перед императрицей вверенными в его руки сокровищами. В 1785 г. он лично представил Екатерине II сделанную по ее желанию для кабинета натуральных вещей Эрмитажа коллекцию цветного камня. В следующем году он решил поднести ей столь же полную коллекцию в виде пирамиды. Чертеж был разработан известным в столице автором «Чесменской чернильницы» Барнабо Огюстом Демайльи.

«Собрание коллекции проб пирамиды из разных агатовых, яшмовых и других крепких камней и тому ж из разных пород минералов штуфами» — так значилась эта работа в делах мельницы [ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 299, л. 1, б]. Начата она была 8 ноября 1785 г., закончена 22 июня 1786 г. Выполнялась под наблюдением Ивана